

---

## LA ELABORACION DE UN AUTORRETRATO

### De las viviendas unifamiliares

Emilio Tuñón

Cuenta la tradición que las Santas Justa y Rufina salvaron de la destrucción a la Giralda, cuando el terremoto de 1504 asoló la ciudad de Sevilla. Hacia 1665 Murillo pintó una serie de cuadros para el Retablo de los Capuchinos en Sevilla, de los cuales uno estaba dedicado a las Santas Justa y Rufina. El tema, al que el pintor se enfrenta, ya había sido tratado anteriormente por Miguel de Esquivel en 1620. En el cuadro se nos presenta a dos jóvenes mujeres que sujetan entre ambas una torre, que, si no fuera por el campanario de Hernán Ruiz, bien podía ser un minarete de Rabat. Las dos mujeres portan palmas, símbolo de su martirio y a sus pies se encuentran diversas piezas cerámicas de hermosa forma y exquisita textura, que nos refieren al oficio de alfareras que éstas ejercían.

Murillo y Esquivel resuelven la pintura de forma muy diferente; la Giralda, para Esquivel, es una tercera figura entre las adultas mártires, su proporción es la de un pesado modelo a escala; Murillo, sin embargo, la pinta como si se tratara de una liviana reproducción en porcelana, que las Santas sujetan casi sin tocar, con la yema de los dedos. Si Esquivel incide en las palmas, Murillo lo hace en las piezas de cerámica que se encuentran a los pies de las Santas. Donde Esquivel pinta unas rígidas túnicas, Murillo las esboza ingrávidas. Y así sucesivamente podríamos establecer las diferencias existentes entre ambas representaciones de un mismo tema.

El tema de las Santas Justa y Rufina es un motivo iconográfico del que se conocen distintas versiones; desde la versión que Hernando de Sturmio pinta para el retablo de la Capilla de los Evangelistas de la Catedral de Sevilla en 1955, a la que Goya pinta por encargo del Cabildo en 1817, todas responden a diversos estilos y composiciones, pero mantienen un mismo soporte temático y formal.

### The Making of a Self Portrait *On Single Family Houses*

There is a tradition that Saints Justa and Rufina saved the Giralda from destruction when the earthquake of 1504 ravaged the city of Sevilla. Around 1665, Murillo painted a series of pictures for the Retablo of the Capuchinos in Sevilla, among which one was dedicated to Saints Justa and Rufina. The same theme had been used before by Miguel de Esquivel in 1620. In the painting we are presented with two young women, supporting a tower between them, which if it were not for its belfry by Hernan Ruiz could easily be a minaret in Rabat. The two young women carry palms, symbol of their martyrdom, and at their feet are arranged various ceramic pieces, of beautiful form and exquisite texture, which refer to the saints' occupation as potters.

Murillo and Esquivel resolve their pictures very differently. The Giralda by Esquivel is a third figure between the adult martyrs; its proportion is that of a heavy scale model, while Murillo paints it as if it were a dainty porcelain reproduction, which the saints support with the tips of their fingers, almost without touching it. Esquivel emphasizes the palms where Murillo emphasizes the ceramics at the saints' feet. Esquivel paints rigid tunics where Murillo outlines light drapery. And so we can successively establish the differences between two representations of the same theme, the same iconographic motif.

We know several versions of the theme of Saints Justa and Rufina, from that which Hernando de Sturmio painted for the retablo of the Chapel of the Evangelists in the Catedral of Sevilla in 1955 to the version Goya painted for Cabildo in 1817, all responding to diverse styles and compositions, but maintaining the same thematic and formal support.

Desde el punto de vista iconográfico, un determinado tema pictórico ha supuesto para el pintor algo parecido a lo que para el arquitecto ha sido una tipología concreta de edificio, es decir, un soporte formal genérico, a partir del cual el pintor y el arquitecto, mediante la aplicación de las leyes correspondientes a cada disciplina desarrollan una obra concreta.

El complejo proceso de revisión del movimiento moderno trajo consigo, en los años sesenta, la reincorporación del concepto de tipología al debate teórico de la arquitectura, y si bien fue Saverio Muratori, en 1960, el primero en formular la capacidad de las tipologías para explicar la ciudad y su evolución<sup>1</sup>, es Aldo Rossi el que, a finales de los sesenta, establece el concepto de tipo como estructura formal ligada a la historia y a la razón. Simultáneamente, Venturi reduce deliberadamente los problemas tipológicos a la identificación de la imagen reconocible de los diversos tipos, haciendo así predominar la capacidad de comunicación de la imagen sobre la permanencia de la estructura formal.

Las obras teóricas y prácticas de Rossi y Venturi han sido uno de los polos en torno a los cuales ha girado la producción arquitectónica en los años setenta y principios de los ochenta. La vulgarización de sus ideas y el uso fragmentario, y no selectivo, de la historia ha traído consigo una disociación de la unidad en la estructura formal que suponen las tipologías arquitectónicas. En relación con ello Rafael Moneo escribe en 1978:

¿No fue la conciencia histórica del tipo la que ha desterrado la unidad que se le atribuía?, en otras palabras ¿no es el reconocimiento de un hecho como éste el primer síntoma de su inmediata desaparición, y de aquí la extrema dificultad para aplicar la noción de tipo en la arquitectura actual, a pesar de que reconozcamos el valor que tiene para explicar la arquitectura del pasado?<sup>2</sup>

Pero la misma dificultad que tienen los arquitectos en la actualidad para hacer uso de las tipologías tradicionales, la tienen los pintores para utilizar los motivos iconográficos. Hoy la pintura difícilmente puede recuperar la iconografía tradicional, a pesar de los infructuosos intentos de ciertos pintores, nostálgicos de una ortodoxia imposible.

From an iconographic point of view, a particular pictorial theme is for the painter something like what a specific typology of a building is for the architect, that is, a generic formal support on which the painter and the architect, applying the laws corresponding to each discipline, develop a concrete work.

In the complex revision of modern architecture in the 1960s, the concept of typology was reincorporated into the theoretical debate, and if indeed Saverio Muratori was the first, in 1960, to explore the capacity of typologies to explain the city and its evolution,<sup>1</sup> it was Aldo Rossi who at the end of the 60s established the concept of type as a formal structure related to history and reason. Simultaneously, Venturi deliberately reduced typological problems to the identification of recognizable images of different types, giving precedence in this way to the communication of the image over the permanency of formal structure.

The theoretical and practical work of Rossi and Venturi is one of the poles around which the architectural production of the 70s and early 80s has revolved. The vulgarization of their ideas, and the piecemeal, non-selective use of history, have brought with them a breakup of the unity of formal structure on which architectural typologies are based. Referring to this in 1970, Rafael Moneo wrote: «Was it not the historical consciousness of type which itself banished the unity attributed to it? In other words, is not the recognition of a fact such as this the first symptom of its immediate disappearance, and thus the extreme difficulty of applying the notion of type to current architecture, despite our recognition of its value to explain the architecture of the past?»<sup>2</sup>

But the same difficulty that architects presently have in making use of traditional typologies also affects painters in the use of iconographic motifs. Today painting can recover traditional iconography only with great difficulty, despite the fruitless efforts of certain painters, nostalgic for an impossible orthodoxy.

<sup>1</sup> Saverio Muratori, *Studi per una operante storia urbana de Venezia*, Roma 1960.

Rafael Moneo en su artículo *On typology* publicado en la Revista *Oppositions* n.º 13, 1978, explica como Muratori hace «de un entendimiento tipológico de la ciudad el fundamento de su pensamiento, pero el tono idealista y oscuro con que está presentado no permitió el que a su alrededor se constituyese una escuela. Muratori había entendido la racionalidad implícita en el concepto de tipo pero no llegó a dar una explicación sistemática de la misma».

<sup>2</sup> Rafael Moneo, *On Typology*, Revista *Oppositions* n.º 13, 1978. Versión castellana de la Cátedra de Composición II, ETSAM 1982.

<sup>1</sup> Saverio Muratori, *Studi per una operante storia de Venezia*, Rome, 1960.

Rafael Moneo, in his article «On Typology» published in *Oppositions* 13 (1978), explains how Muratori made «a typological understanding of the city the basis of his thought, but the idealistic and obscure form with which it was presented did not permit a school to develop around him. Muratori understood the implicit rationalism inherent in the concept of type, but he did not manage to give it a systematic explanation.»

<sup>2</sup> Rafael Moneo, «On Typology», *Oppositions* 13, 1978. Version in Spanish by the Cátedra de Composición II, ESTAM 1982.

La historia, y en concreto sus imágenes, ha servido de salvaconducto a los arquitectos en las pasadas décadas para recuperar un reconocimiento social, perdido por el abusivo experimentalismo y distanciamiento de la realidad que se produjo al final del movimiento moderno de la arquitectura. La pintura, sin embargo, por entrar dentro de los valores mercantilizables, no ha necesitado, en tan gran medida como la arquitectura, retroceder el camino andado; las modas, las sucesivas vanguardias y movimientos de los diferentes momentos se han superpuesto una sobre otra como figuras planas en un cristal, y su aceptación social ha sido siempre proporcional a su valor de mercado.

Es en la vivienda unifamiliar donde, al igual que ha ocurrido con el retrato en la pintura, se han mantenido unas constantes compositivas y formales, que nos podrían inducir a pensar en una cierta permanencia de las tipologías. Estas constantes han sobrevolado incluso las experiencias modernas en relación a la creación de prototipos industrializables, la racionalización de la vivienda y las investigaciones más personales<sup>3</sup>. Sin embargo estas características comunes pueden suponerse debidas más a la permanente y continua necesidad del hombre de tener un alojamiento estable, unido a lo relativamente poco que se ha alterado la estructura familiar<sup>4</sup>, que a la permanencia de *un enunciado lógico que se anteponga a la forma y la constituya*<sup>5</sup>.

History, and concretely, its images, has served as a safe-conduct pass for architects in the past decades, for the recovery of the social recognition lost in the abusive experimentalism and isolation from reality of the end of the modern movement. Painting, however, by entering into the values of merchandising, has not needed to turn back to the beaten path to such a great extent as architecture; fashions, the successive vanguards and movements of different times, have been superimposed on one another like plane figures in a glass, and their social acceptance has always been proportional to their market value.

The single family house, like the portrait in painting, has maintained several compositional and formal constants which allow us to consider a certain permanency in its typologies. These constants have even been maintained through modern experiments in industrial prototypes, the rationalization of the dwelling, and the most individual investigations.<sup>3</sup> Nevertheless these common characteristics are due more to the permanent and continuous necessity of man to have a stable lodging, together with the relatively few alterations in the structure of the family,<sup>4</sup> than to the permanency of «an enunciated logic which comes before and constitutes form.»<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Es importante recordar los trabajos de Alexander Klein, *Das einfamilien haus*, Stuttgart 1934, en los que acepta el valor de ciertas tipologías tradicionales sin renunciar por ello a su transformación; o analizar como el origen de la *Casa Citrohan* se encuentra en ciertas edificaciones con muros de carga tradicionales; e incluso las casas patio de Mies aún cuando respondan a un concepto espacial muy diferente a las tradicionales.

<sup>4</sup> Las innovaciones constructivas y tecnológicas del siglo XX todavía no han afectado sustancialmente a la vida privada de los usuarios. La vivienda unifamiliar aislada es hoy en gran medida similar a las que podemos encontrar en las civilizaciones occidentales avanzadas en cualquier momento de la historia. Quizás sea la siempre prometida *domótica*, unido a los rápidos cambios que en los hábitos sociales del hombre se están produciendo, lo que modifique la estructura de la vivienda unifamiliar en los postreros años del siglo; o quizás sea el olvido, ya próximo, del deseo innato de posesión de la tierra en la que vive, y que todo hombre tiene, lo que acabe con ella, relegándola a un uso recreativo, ligado a las clases con mayor poder adquisitivo.

<sup>5</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, 1969.

<sup>3</sup> It is important to remember the work of Alexander Klein, *Das einfamilien haus* (Stuttgart, 1934), in which he accepts the value of certain traditional typologies without renouncing their transformation; or, analyzing how the origin of the Maison Citrohan is found in certain buildings with traditional bearing walls; and even the courtyard houses of Mies, although they respond to a spatial concept very different from the traditional.

<sup>4</sup> The technical and structural innovations of the twentieth century have yet to substantially affect the private life of their users. The isolated single family house of today is to a great degree similar to those we can find in advanced western civilization at any moment in history. Perhaps it will be the always-promised «domótica» (domestic automated utopia), together with the rapid changes occurring in social customs, that will modify the structure of the single family house in the final years of the century, or perhaps it will be the forgetting, coming soon, of the innate desire to possess the ground on which one lives, and which all mankind feels, that will finish with it, relegating it to the recreative use of the classes with the greatest acquisitive power.

<sup>5</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, 1966.

## El cubo que funciona

Desde Palladio a la actualidad muchos han sido los intentos de aplicar a un cubo una geometría capaz de cualificar éste para su utilización como vivienda. La *Villa Capra-Rotonda* de Palladio y la *Villa Savoye* de Le Corbusier son dos claros ejemplos de la superposición de una geometría concreta a un volumen cúbico con la intención de aproximarse al arquetipo platónico de la vivienda ideal, desde dos actitudes muy diferentes. Ambos edificios son auténticos manifiestos de una forma de entender la arquitectura desde la lógica de un sistema de reglas sintácticas. Mientras la *Rotonda* supone la aplicación del lenguaje y el orden clásico, sistematizado en gran medida por Palladio, la *Villa Savoye* supone la transposición de los cinco puntos lecorbuserianos.

En el año 1988 Peter Eisenman proyecta una vivienda para el Puerto de Santa María en el sur de España. En un terreno con gran pendiente sobre el mar, Eisenman propone una construcción cuya forma se obtiene de aplicar a un cubo una serie de operaciones geométricas sucesivas; homotecia, superposición, desplazamiento, intersección, rotación, el resultado es un *texto* cuya lectura e inteligibilidad implica la comprensión previa del proceso generador.

La *Casa Guardiola*, como la *Rotonda*, no responde a un problema funcional —pudiendo ser utilizada como vivienda mediante un acto de voluntad del usuario— como la villa Savoye, sus formas no pertenecen al mundo de la figuración —aún cuando el lenguaje de las vanguardias históricas esté hoy prácticamente asimilado— y con ambas construcciones tiene en común su condición de belvedere sobre un hermoso paisaje —siendo en los tres de carácter muy diferente. La *Casa Guardiola* es el penúltimo manifiesto arquitectónico de la actualidad, en la que, a pesar de lo pintoresco de hacer hoy un manifiesto, se da forma a ciertos conocimientos sintácticos y estructurales desde la interpretación personal de una teoría concreta.

En la arquitectura de los tres últimos lustros en España han proliferado los ejemplos de viviendas unifamiliares aisladas, cuya forma cúbica es el resultado de una búsqueda de mayor compacidad por razones de sencillez y economía. Lejos de consideraciones más programáticas, estas edificaciones suponen a menudo más la resolución de un programa funcional concreto y elemental, dentro de un volumen prefijado, que la búsqueda del arquetipo platónico de la vivienda ideal.

Desde la postura radical de Francisco Javier Biurrun en su *Casa en Tajonar* (1975), cubo de bloques de hormigón, abstracto y contundente que alberga un programa específico de vivienda rural, y cuyo volumen exterior

## The Functional Cube

Since Palladio's time until the present there have been many attempts to apply to the cube a geometry capable of qualifying it for use as a dwelling. The «Villa Capra-Rotonda» of Palladio and the «Villa Savoye» of Le Corbusier are two clear examples, from two very different viewpoints, of a concrete geometry applied to a cubic volume with the intent to approach the Platonic archetype of the ideal dwelling. Both buildings are authentic examples of a method of understanding architecture according to the logic of a system of syntactical rules. While the «Villa Rotonda» is based on the application of a classical language and order, systematized to a great extent by Palladio, the «Villa Savoye» is based on the transposition of Le Corbusier's five points.

In 1988 Peter Eisenman designed a house for Puerto de Santa Maria in the south of Spain. On a steeply sloping site overlooking the sea, Eisenman proposed a construction whose form was obtained by applying to a cube a series of successive geometric operations: projection, superimposition, displacement, intersection, rotation... The result is a «text» whose reading or intelligibility implies a previous knowledge of its generative process.

The «Guardiola House», like the Villa Rotonda, does not respond to a functional program (it can be used as a house only through an act of will by the user); like the Villa Savoye, its forms do not belong to the world of figuration (although at a time when the language of the historical vanguard has been practically assimilated); and it shares with both constructions its condition as a belvedere overlooking a beautiful landscape (a landscape of a very different character in each case). The Guardiola House is an up-to-the-minute architectural manifesto, in which despite the picturesque of making a manifesto today, a certain syntactical and structural knowledge is given form, following the personal interpretation of a concrete theory.

In the architecture of the last fifteen years in Spain, examples have proliferated of single family houses whose cubic form is the result of a search for greater compactness, for reasons of simplicity and economy. Far from more programmatic considerations, these buildings usually suppose rather the resolution of a concrete, elemental functional program within a fixed volume, than the search for the Platonic archetype of an ideal house.

sirve de contrapunto a la torre de la iglesia parroquial próxima, a la actitud profesionalista y exquisita de Artigues y Sanabria en la *Casa Pedreño* (1989), descomposición sutil de la forma cúbica en aras de construir una sofisticada edificación en la que dar cabida a todos los trucos y efectos arquitectónicos posibles para deleite de los usuarios, existen todo tipo de soluciones con resultados bien diversos.

Es la *Casa Turégano* (1989), de Alberto Campo Baeza, uno de los más claros ejemplos de cómo albergar una vivienda en una forma cúbica pura. La creación de dos vacíos en el interior del cubo, comunicados en diagonal, somete el corazón de la casa a un estado tensional, que sin alterar el volumen de ésta, afecta a la disposición de los grandes ventanales en las tersas fachadas. La construcción escueta y sencilla es un ejercicio de autocontrol que nos hace recordar simultáneamente esa arquitectura, hoy casi olvidada, que no exige detalles, la cabaña primigenia<sup>6</sup> y los experimentos de Donald Judd con cubos de hormigón; sin embargo, lejos de ser la resolución puramente formal de un volumen escultórico, la *Casa Turégano* se puede considerar, desde nuestro punto de vista, el auténtico *cubo que funciona* de la arquitectura doméstica española de hoy.

La agrupación, más o menos casual, de formas cúbicas ha sido recurso usual de los arquitectos en los últimos años. Desde que Louis I. Kahn, con su *Casa Fisher* (1960) en Hatboro, al conectar dos cubos mediante una juxtaposición a 45°, transforma los sistemas modernos de composición arquitectónica, muchos arquitectos han utilizado el recurso de las *formas puras encontradas* para la composición de viviendas unifamiliares. La *Casa Hidalgo* (1986), de los arquitectos Jordi Garcés y Enric Soria es uno de los ejemplos más interesantes de esta forma de componer. Garcés y Soria en esta casa resuelven el programa de la vivienda mediante la construcción de tres cubos que, comunicados entre sí, se apoyan en un basamento, el cual permite su enclave sobre el inclinado terreno. Es el juego abstracto y minimalista de los tres volúmenes, su relación con los grandes ventanales y su agrupación casual lo que da sentido a la configuración total de esta vivienda.

From the radical posture of Francisco Javier Biurrun in his House in Tajonar (1975), a cube of concrete blocks, tight and abstract, which houses a program specific to a rural dwelling, and whose exterior volume serves as a counterpoint to the tower of the nearby parochial church, to the professionalist, exquisite attitude of Artigues and Sanabria in the Pedreño House (1989), a subtle decomposition of the cubic form, creating a sophisticated structure with room for all the architectural tricks and effects possible to delight the users, there exist all kinds of solutions to the cubic house, with a great variety of results.

The Turégano House by Alberto Campo Baeza (1989) is one of the clearest examples of how to contain a house in a pure cubic form. The placement of two voids in the interior of the cube, communicating along a diagonal, submits the heart of the house to a state of tension, which without altering the volume affects the disposition of the large windows on the terse facades. The simple unadorned construction is an exercise in self-control which reminds us, simultaneously, of an architecture, today almost forgotten, that did not require elaborate details, the primitive hut,<sup>6</sup> and the experiments of Donald Judd with concrete cubes. However, far from being purely a formal resolution of a sculptural volume, the Turégano House can be considered, from our point of view, the authentic «functional cube» of contemporary Spanish domestic architecture.

The more-or-less causal grouping of cubic forms has been a customary recourse among architects in the last few years. Since the time when Louis I. Kahn with his Fisher House in Hatboro (1960) transformed modern systems of architectural composition by connecting two cubes via a 45° juxtaposition, many architects have had recourse to «pure found forms» for the composition of single family houses. The Hidalgo House by architects Jordi Garcés and Enric Soria (1986) is one of the most interesting examples of this compositional method. In this house, Garcés and Soria resolve the program of the house with a construction of three cubes, communicating between one another, which are supported on a base that secures them to the sloping terrain. The abstract, minimalist play of the three volumes, their relation with the enormous windows and their casual grouping are what give meaning to the total configuration of this dwelling.

<sup>6</sup> «La celebrada cabaña primitiva de Laugier, paradigma de la primera tipología, estaba fundada en la creencia en el orden racional de la naturaleza; el origen de cada elemento arquitectónico era natural; la cadena que enlazaba la columna a la cabaña y ésta a la ciudad, era paralela a la que enlazaba el mundo natural; y las geometrías primarias favorecidas por la combinación de elementos-tipo fueron vistas como la expresión de la forma que subyace a la naturaleza bajo su apariencia exterior», Anthony Vidler, *The third typology*, *Oppositions* n.º 7, 1976; versión castellana de la Cátedra de Composición II, ETSAM 1982.

<sup>6</sup> «The celebrated primitive hut of Laugier, paradigm of the first typology, was based on a belief in the rational order of nature; the origin of each architectural element was natural; the chain that connected the column to the hut and this to the city was parallel to that which connected the natural world; and the primitive geometries favored by the combination of type elements were seen as the expression of the form that underlay nature, below its exterior appearance.» Anthony Vidler, «The Third Typology», *Oppositions* 7, 1976. Version in Spanish by the Cátedra de Composición II, ESTAM 1982.

## La casa entremuros

En 1914 Le Corbusier propone la *Casa Dominó*. La *Casa Dominó* implica un esquema estructural elemental formado por tres losas planas sostenidas por pilares y comunicadas entre sí por medio de una escalera. Un sistema tan simple podría ser repetido en serie, pudiendo el propietario terminar la vivienda según sus necesidades. Le Corbusier, con la *Casa Dominó*, no está inventando un sistema estructural, sino que, al retrasar los soportes de la línea de fachada, está proponiendo la desaparición del sistema murario como estructura constructiva y formal de la casa, posibilitando así la independencia entre estructura y cerramiento. Con este simple mecanismo esquemático, Le Corbusier enuncia por primera vez la libertad del plano; planta libre y fachada libre.

Seis años más tarde Le Corbusier dibuja la primera versión de la *Casa Citrohan*. Con armazón de hormigón armado y muros laterales ciegos formados por materiales tradicionales de la región, es la primera vez que el arquitecto suizo propone su idea de casa-caja, abierta por delante y detrás, y completamente cerrada por los lados, que en adelante utilizará en la propuesta de edificios de vivienda colectiva, como las *Unités d'habitation*. La primera versión de la *Casa Citrohan* es, en cierto sentido, un retroceso en la concepción espacial de la estructura, capaz de posibilitar el plano neutro y homogéneo que la nueva arquitectura propugnaba. La *Casa Citrohan*, inspirada en una construcción con muros de carga en París, es transportada al campo y elevada a la categoría de arquetipo. Y es que arquetípicas también son aquellas construcciones rurales, similares en algunos aspectos a la primera versión de la *Casa Citrohan*, que partiendo de un sistema estructural elemental, formado por muros de carga sobre los que se apoya una estructura de madera, están habilitados para almacén, establo o vivienda.

En los años 70 y 80 abundan los casos de viviendas unifamiliares aisladas que, basándose en las tradiciones vernáculas locales, se conforman como una nave con cubierta a dos aguas y muros laterales de carga; viviendas que, recurriendo a imágenes arquetípicas, se presentan como estructuras sencillas, fruto de un deseo de recuperación de tipos supuestamente olvidados.

La *Casa en los Cigarrales* (1978) de Manuel e Ignacio de las Casas, quizás sea uno de los primeros ejemplos, que se da en España, de recuperación tipológica. Situada en las proximidades de Toledo, reinterpreta el casón de campo manchego, introduciendo referencias cultas a otras arquitecturas —desde Venturi al palacio de Ramiro I—, sin perder por ello su carácter de representación directa y natural de la casa.

## The House Between Walls

In 1914 Le Corbusier proposed the Domino House, an elemental structural scheme formed by three planar slabs, supported by pillars and communicating between one another via a stair, a system so simple that it could be repeated in series, allowing the owner to finish the dwelling according to his necessities. With the Domino House, Le Corbusier was not inventing a structural system, but by withdrawing the supports from the line of the facade, he proposed the elimination of the wall system as the formal, constructed structure and enclosure of the house, allowing a separation of structure and envelope. With this simple schematic device, Le Corbusier enunciated for the first time design freedom: the free plan and free elevation.

Six years later, Le Corbusier sketched the first version of the Maison Citrohan. With a concrete frame and blind lateral walls built of traditional materials of the region, this was the first time the Swiss architect proposed his idea of the house-box, open in front and behind and completely closed on the sides, which he later used in his proposal for buildings of collective dwellings such as the «Unités d'habitation.» The first version of the Maison Citrohan is, in a certain sense, a regression in the spatial conception of a structure capable of allowing a neutral and homogeneous plan which the new architecture proclaimed. The Maison Citrohan is based on Parisian bearing wall construction, transported to the country and elevated to the category of an archtype. Just as archtypal are those rural constructions, similar in some respects to the first version of the Maison Citrohan, which with their elemental structures of bearing walls supporting a wooden superstructure are usable as storehouses, stables or houses.

In the 1970s and 80s, cases abound of single family houses based on local vernacular traditions, which are no more than a nave with double pitched roof and lateral bearing walls, houses which, recurring to archtypal images, are presented as simple structures, fruit of a desire to recover supposedly forgotten types.

The House in the Cigarrales by Manuel and Ignacio de las Casas (1978) is perhaps one of the first examples in Spain of the recuperation of a typology. Located near Toledo, it reinterprets the traditional country «casón» of La Mancha, adding cultivated references to other architecture, from Venturi to the palaces of Ramiro I, without losing the character of a direct and natural representation of «the house.»

Las casas *Carrera* en Meaño (1981) y *Estevez* en Salcedo (1983), del arquitecto César Portela, son dos ejemplos de viviendas construidas entre dos muros de carga que, fieles a las tipologías y sistemas de construcción rurales de Galicia, deben entenderse como auténticos ejercicios de ascesis arquitectónica, comprensibles dentro de la propuesta global que la arquitectura de Portela supone y que se asienta en los principios *rossianos* de memoria y razón.

También en Galicia la *Casa Gallego* (1979) es un tipo de vivienda que partiendo de construcciones vernáculas y aceptando su sencillez volumétrica y constructiva, propone una arquitectura más comprometida con las preocupaciones formales del siglo XX. El arquitecto Manuel Gallego, construye un contenedor cuya cubierta de fibrocemento y cuyas paredes de pizarra no excluyen la construcción de unos cálidos y cuidados espacios interiores. Marginalidad y malabarismo estético se dan la mano en esta casa para producir uno de los más bellos ejemplos de la arquitectura española contemporánea.

### El patio abierto

Cuando Mies Van der Rohe, en 1934, proyecta la *Casa con tres patios*, altera sustancialmente la esencia de la casa patio como tipo establecido, al hacer mayor incidencia en la compartimentación del espacio delimitado por el muro de cerramiento perimetral, que en el patio propiamente dicho, como elemento capaz de estructurar en torno a él la casa. El patio en la arquitectura doméstica contemporánea ha perdido el carácter de corazón emblemático y representativo que tradicionalmente había tenido. Así, por ejemplo, en los edificios de vivienda colectiva se cualifica progresivamente como espacio técnico servidor, que soluciona únicamente problemas de iluminación y ventilación.

Son raros los ejemplos de viviendas unifamiliares que en el siglo XX reproducen el esquema de casa patio tradicional. José Luis Sert en 1958, construye en Cambridge, en clave formal moderna, una casa en la que un programa elemental de vivienda se resuelve en torno a un patio central. En esta casa patio José Luis Sert traslada de forma artificial, y en ello reside gran parte de su belleza, un ambiente típicamente mediterráneo a un lugar de climatología tan diferente como es esta ciudad de Massachusetts, en la que el arquitecto español vivió gran parte de su vida. Similar por lo voluntarioso de la propuesta, a pesar de la gran distancia que separa sus arquitecturas, fue el intento de recuperar la tipología de casa patio, con zaguán, que los arquitectos López Sardá, Vellés, Valdés y Velasco realizaron en 1980 en las

The *Carrera House* in Meaño (1981) and the *Estevez House* in Salcedo (1983), by the architect César Portela, are two examples of houses built between two bearing walls, which, loyal to the typologies and rural construction systems of Galicia, should be seen as authentic exercises in architectural asceticism, understood within the overall perspective of Portela's architecture, which is based on Russian principles of memory and reason.

Also in Galicia, the *Gallego House* (1979) is a dwelling which, beginning from vernacular constructions and accepting a volumetric and constructive simplicity, proposes an architecture more indebted to the formal preoccupations of the twentieth century. The architect Manuel Gallego builds a container whose fibercement roof and slate walls do not exclude the construction of warm, carefully executed interior spaces. Marginality and aesthetic juggling join hands in this design, producing one of the most beautiful examples of contemporary Spanish architecture.

### The Open Courtyard

When Mies van der Rohe designed the *Three Court House* in 1934, he substantially altered the essence of the courtyard house as an established type, making more of the compartmentalization of the space defined by the perimeter walls than of the courtyard as such as an element capable of structuring the house around it. The courtyard in contemporary domestic architecture has lost its traditional character as the emblematic and representative heart of the house. Thus, for example, in multiple dwellings, it has been progressively qualified as a technical service space, solving only problems of light and air.

There are few examples of single family houses which in the twentieth century reproduce the scheme of the traditional courtyard house. In 1958 in Cambridge, Massachusetts, José Luis Sert built a house in a modern formal idiom in which an elemental housing program was resolved around a central patio. In this courtyard house Sert translated, artificially (and in this lies much of its beauty), a typical Mediterranean ambience to a climate as different as that of this city in New England where the Spanish architect lived for many years. Similar in the willfulness of its design, despite the great distance which separates their architecture, is the attempt to recover the typology of the courtyard house with vestibule that the architects López Sardá, Vellés, Valdés and Velasco realized in 1980 near Madrid. The house, of square plan, is arranged around a homologous courtyard, producing an elemental volume finished with a brick panel skin.

proximidades de Madrid. La vivienda, de planta cuadrada, se conforma en torno a un patio homotético, presentando una volumetría elemental que se matiza con el tratamiento epitelial de los paños de ladrillo en las fachadas.

Pero ambos ejemplos no dejan de ser hechos aislados dentro de la arquitectura contemporánea. Más usuales, sin embargo, han sido las propuestas de viviendas que reinterpretan el sistema de patios, como el espacio limitado entre el cerramiento perimetral y la construcción de la vivienda, o aquellos que renunciando a completar una edificación en torno a un espacio central, se nos presentan como construcciones que abrazan una porción de espacio abierto, no limitado en sus cuatro lados. A este grupo pertenecen, por citar algunos ejemplos de la tradición moderna, la *Red House* (1859) de Philip Webb, la *Villa Snellman* (1919) de E. G. Asplund, o la *Villa Mairea* (1939) de A. Aalto, obras todas ellas en las que el espacio contenido, insinuado, pero no delimitado entre sus alas, bien podría definirse como *patio abierto*.

Dos casos, muy diferentes, de viviendas con patio abierto, construidas en España en el período que nos ocupa, son la *Casa Rolando* y la *Casa de la Lluvia*.

La *Casa Rolando* (1983) en Mairena de Aljarafe, de Guillermo Vázquez Consuegra, parte del deseo de colonización y dominio de un lugar mediante la construcción de una vivienda. La casa está compuesta por dos naves ortogonales, vivienda y taller, que configuran un *patio abierto* al olivar próximo. Su apariencia intencionada de objeto fragmentario viene dada por la superposición de imágenes diversas tomadas de la tradición popular, unido al deseo de descomponer el programa, en espera de la futura completación que el tiempo y el uso darán.

These are not isolated examples within contemporary architecture. More usual, however, are designs for houses that reinterpret the courtyard as a limited space between the perimeter enclosure of the site and the dwelling, or those that decline to completely enclose a central space, producing buildings that embrace only a portion of a space that is not completely defined on four sides. To this group belong, to cite a few examples in the modern tradition, the Red House of Philip Webb (1859), the Villa Snellman of E. G. Asplund (1919), or the Villa Mairea of A. Aalto (1939), all works in which the space that is contained, insinuated but not delimited between their wings could well be defined as an «open courtyard.»

Two very different cases of houses with open courtyards built in Spain during the period we cover are the Rolando House and the House of Rain. The Rolando House in Mairena de Aljarafe by Guillermo Vázquez Consuegra (1983) is inspired by the desire to colonize and dominate a place through the construction of a dwelling. The house is composed of two orthogonal volumes, house and studio, which are configured in an «open courtyard» around an adjacent olive grove. Its intentional appearance as a fragmentary object is created by the superimposition of diverse images taken from popular tradition, together with the desire to break up the program, anticipating a future completion which time and use will bring.

<sup>7</sup> Llegado a este punto el que escribe tiene que reconocer lo artificioso de clasificar la vivienda unifamiliar a partir de las similitudes entre estructuras formales. La esencia de cada vivienda suele ser independiente de su forma, existe una disociación similar a la existencia entre cuerpo y espíritu.

Sin embargo, valga como reflexión transcribir la conocida cita que de un texto de Borges hace Foucault en su libro *Las palabras y las cosas*.

«... este texto cita cierta *enciclopedia china* donde está escrito que los animales se dividen en: a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban por romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas».

J. L. Borges, *El idioma analítico de John Wildins*, Otras Inquisiciones, 1960.

<sup>7</sup> On this point, the writer must recognize the artificiality of classifying the single family house on the basis of the similarities between formal structures. The essence of each dwelling is independent of its form, a disociation similar to that between body and spirit.

Nevertheless, it may be of value for reflection to transcribe the well-known quote of Foucault on a text by Borges, in his book *The Order of Things*: «This text cites «a certain Chinese encyclopedia» in which it is written that animals are divided into the following: a) belonging to the emperor, b) stuffed, c) trained, d) suckling, e) mermaids, f) fabulous, g) loose dogs, h) included in this category, i) which scratch themselves like crazies, j) innumerable, k) drawn with a fine camelhair brush, l) etcetera, m) which end up breaking the vase, n) which from far away look like flies. J. L. Borges, «El idioma analítico de John Wildins», *Otras Inquisiciones*, 1960.



La casa en el Alto de Hermosa (1977-1983) en Santander, más conocida por *Casa de la Lluvia*, es una construcción que, partiendo de un esquema conocido de vivienda unifamiliar, se conforma como obra de arte, a partir de la manipulación personal de dicho esquema, mediante la elaboración de un lenguaje y unas leyes que le dan su impronta individual. La vivienda en forma de *U* abraza el paisaje introduciéndolo dentro del *patio abierto* que, delimitado por ella misma y una pérgola, contiene el espacio, permitiendo a su vez las amplias vistas, enmarcadas, sobre el valle. La *Casa de la Lluvia*, de Juan Navarro Baldeweg, a pesar de su forma en *U* debe entenderse más como dos figuras erguidas, las dos naves laterales, que al asomarse al valle dialogan entre sí, estableciéndose entre ellas una extraña relación especular<sup>7</sup>. Los efectos que las acciones físicas, gravedad, luz, lluvia, producen sobre un cuerpo edificado material, dan significado a las partes y a la totalidad de la casa, pero su verdadera explicación reside en la *respuesta subjetiva*<sup>8</sup> que Navarro da a estas acciones sobre su arquitectura.

En una ocasión reciente, Navarro Baldeweg comentaba que la arquitectura en un momento de eclecticismo, como lo es el actual, se puede presentar bien dentro de alguna de las convenciones existentes o con la creación de nuevas convenciones. Ardua labor la del arquitecto que prefiere optar por este segundo camino, y que sin ningún lugar a duda, es el camino elegido por Juan Navarro ya desde antes de ésta su primera obra construida.

### Esto matará aquello

En su novela *Notre Dame de Paris* Victor Hugo narra una historia sobre la imposibilidad de la relación mítica entre la bella y la bestia. Belleza y fealdad, el límite entre dos mundos, los deslizamientos a uno y otro lado y la continua oposición de los extremos, clave típica de cierta estética romántica, son preocupaciones no ajenas a los intereses del arte de nuestro siglo.

The house in the Alto de Hermosa in Santander, better known as the «House of Rain» (1977-1983), is a construction that, developing a well-known scheme of the single family house, functions as a work of art, due to the personal manipulation of the scheme using a language and laws that give it a highly individual stamp. The «U» shape dwelling embraces the landscape, introducing it into the «open courtyard,» which, delimited by the house and a pergola, contains the space while at the same time permitting wide, framed vistas of the valley. The House of Rain, by Juan Navarro Baldeweg, despite its «U» shaped form, should be understood more as two straight figures, the two lateral volumes, which, when appearing to the valley, begin a dialogue, establishing between themselves a strange specular relation.<sup>7</sup> The effects of physical actions, of gravity, light, and rain, give materiality to the built body of the work, bringing significance to the parts and the totality of the house; but its true explanation resides in the «subjective response»<sup>8</sup> that Navarro gives to these actions on his architecture.

Navarro Baldeweg recently commented that architecture in a moment of eclecticism, as is the present, could well be presented within one of the existing conventions or by the creation of a new one. An arduous labor faces the architect who opts for the second road, which, without a doubt, Juan Navarro has chosen long before this, his first built work.

### This Will Kill That

In his novel *Notre Dame de Paris*, Victor Hugo narrates a story about the impossibility of the mythic relation between beauty and the beast. Beauty and ugliness, the limit between two worlds, sliding from one to another side and the continuous opposition of the extremes, the typical elements of a certain romantic aesthetic, these are preoccupations not far from the interests of art in our century.

<sup>8</sup> «Al igual que en otras obras de arte moderno, los últimos significados de la *Casa de la Lluvia* residen en la respuesta subjetiva, y su éxito se juzga en la medida en la que amplía la respuesta subjetiva de cada observador», Peter Buchanan, *A través del cristal*, Revista AV n.º 14, 1988.

<sup>8</sup> «As in other works of modern art, the final significance of the House of Rain rests in a subjective response, and its success is judged by the degree to which it amplifies the subjective response of each observer.» Peter Buchanan, «Through the Looking Glass,» AV, No. 14, 1988.

En relación con la arquitectura, en la novela, Victor Hugo no sólo profetiza el fin de ésta como *libro social*<sup>9</sup> ante la aparición de los medios de comunicación de masas, sino que también nos ofrece un surtido conjunto de descripciones sobre asuntos diversos más o menos relacionados con la arquitectura, entre los que destaca, según nuestro punto de vista, la descripción de la misteriosa armonía existente entre la criatura y el edificio, entre el habitante y su morada:

Así pues, desarrollándose siempre en el mismo sentido de la catedral, viviendo y durmiendo en ella, no saliendo de ella jamás, sufriendo día y noche por su presión misteriosa, llegó a parecerse, a incrustarse en ella, a formar, digámoslo así, una parte integrante del templo. Sus ángulos salientes se empostraban, permítasenos esta imagen, en los ángulos entrantes del edificio y parecía, no sólo su habitante, sino su contenido natural. Se podría decir que había tomado su forma, como el caracol toma la de su concha. Era su morada, su agujero, su envoltura... Además no era sólo su cuerpo el que parecía haberse moldeado según la catedral sino su alma<sup>10</sup>.

Frente a la idea, ya usual, de entender que la construcción de la casa significa la construcción de un universo, creemos que la construcción de la casa, la morada, conlleva el quehacer demiúrgico, inconsciente, de moldear el cuerpo de la persona que la va a habitar, estableciendo una relación biunívoca entre el espacio y el cuerpo, de tal modo que cuando uno se transforma el otro también lo hace. Esta mutua y sucesiva transformación es algo temido por los arquitectos por la pérdida de posesión de la obra proyectada que supone la transformación de ésta.

El decorativismo y el predominio del ornamento de frágil detalle, han convertido muchas de las obras de las últimas décadas en objetos que al transformar o perder los más mínimos detalles, pierden su limitado contenido, impidiendo así su comprensión. Frente a éstas débiles construcciones se encuentran aquellas arquitecturas en las que forma y contenido no necesitan livianos ornamentos para expresar su directa relación. Arquitecturas que adquieren mayor consistencia al soportar el paso del tiempo con la dignidad

In the novel Victor Hugo not only prophesizes the end of architecture as a «social book»<sup>9</sup> before the appearance of the mass media; he also offers a miscellanea of descriptions on diverse matters more or less related to architecture, among which stands out, to our mind, his description of the mysterious harmony between the inhabitant and his dwelling: «Thus, developing himself always in the same direction as the cathedral, living and sleeping in it, never leaving it, suffering day and night from his mysterious pressure, he began to resemble the cathedral, to incrust himself in it, to form, we shall say, an integral part of the temple. Its projecting angles pinned him, permitting ourselves this image, in the recessed angles of the building, and he appeared to be not only the inhabitant of the building but its natural content. It could be said that he had taken its form, like the snail takes the form of his shell. It was his dwelling, his hole, his wrapping... Besides, it was not only his body which appeared to have been molded by the cathedral, but also his soul.»<sup>10</sup>

Against the idea, now general, that the construction of a house signifies the construction of a universe, we believe that the construction of the house, the dwelling, carries with it the demiurgical, unconscious need to mold the body of the person that is going to live there, establishing a bilateral relation between the space and the body, in such a way that when one changes the other changes as well. This mutual and successive transformation is something dreaded by architects for the loss of possession of the designed work that this transformation supposes.

Decorativeness and the predominance of an ornament of fragile details has converted many of the works of the last decades into objects which, with the transformation or loss of the smallest detail, lose their limited content, impeding their comprehension. Against these weak constructions are situated those designs in which form and content do not require frivolous ornamentation of express their direct relationship; designs which acquire more consistency by surviving the passage of time with the dignity that constructions of the past possess, without thereby having to make formal reference to tradition, designs which emerge in the understanding that the action of building supposes the confrontation of an idea with reality, and which consequently accepts the impossibility that perfection exists, in realizing that which in its own essence has no form, nor for that matter ornament of detail.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> En el capítulo *Esto matará a aquéllo*, Victor Hugo hace una reflexión sobre la imprenta y la arquitectura, sobre cómo el libro matará a la arquitectura; a este respecto A. Vidler dice: «Victor Hugo comprendió tan proféticamente hacia 1830, que la comunicación a través del mundo impreso, y más tarde a través de los medios de comunicación de masas, ha liberado a la arquitectura de su papel de libro social y la ha limitado a su dominio especializado». *The third typology*, Oppositions n.º 7, 1976; versión castellana de la Cátedra de Composición II, 1982.

<sup>10</sup> *Notre Dame, Paris, Immanis pecoris custos, immanior ipse*, versión castellana Alianza Editorial, 1980.

<sup>9</sup> In the chapter «This will kill that» Victor Hugo reflects on printing and architecture, on how the book will kill architecture. Regarding this A. Vidler comments: «Victor Hugo understood so prophetically, in 1830, that communication via the printed word, and later via the media of mass communication, has liberated architecture from its role as social book and has limited it to a specialized domain.» «The Third Typology», *Oppositions* 7, 1976, version in Spanish by the Cátedra de Composición II, 1982.

<sup>10</sup> «Notre Dame Paris, Immanis pecoris custos, immanior ipse», version in Spanish, Alianza Editorial, 1980.

que tiene las construcciones del pasado, sin tener por ello que hacer referencias formales a la tradición. Arquitecturas que surgen de entender que la acción de construir supone la confrontación de la idea con la realidad, y que consecuentemente aceptan la imposibilidad que existe de perfección, al materializar aquello que por su propia esencia no tiene forma, ni por lo tanto ornamento o detalle<sup>11</sup>.

La *Casa en Cap Martinet* (1983) de los arquitectos J. A. Martínez Lapeña y Elías Torres, es un claro ejemplo de lo anteriormente expuesto; concepción y construcción responden a una idea de casa, que lejos de buscar una empatía simbólica con la naturaleza, se presenta como la búsqueda de la perfección a través de un nuevo orden geométrico de la planta. Se resuelve así la casa como una implosión horizontal, capaz de succionar del exterior las panorámicas deseadas, la brisa del mar o este rayo de luz que reflejado hace sentirnos en el interior de la casa como si de un exterior se tratara. La comprensión de esta arquitectura, con sus variados matices y sugerencias espaciales, nos obliga a lo que Walter Benjamin denomina una *recepción táctil*<sup>12</sup> más ligada a su uso y disfrute, que a una percepción óptica fácilmente transmisible a través de fotografías y dibujos, condición ésta usual en las obras de arquitectura, aunque a veces olvidada por la sobrea-bundancia de publicaciones gráficas.

La *Casa en Pantelleria* (1975), de Lluís Clotet y Oscar Tusquest, parte de una idea precisa de intervención en un paisaje concreto, mediante la construcción de varios pórticos minimalistas de hormigón, que alteran la

The Cap Martinet House by J. A. Martínez Lapeña and Elías Torres (1983) is a clear example of the above; conception and construction respond to an idea of the house which, far from seeking a symbolic empathy with nature, is presented as a search for perfection through a new geometric order of the plan. The house is thus resolved as a horizontal implosion, capable of drawing from the exterior desirable panoramas, the seabreeze, or that ray of light whose reflection makes us feel from inside the house as if we were outside. The comprehension of this architecture, with its various embellishments and spatial suggestiveness, requires of us what Walter Benjamin denominated as a «tactile reception»,<sup>12</sup> more related to its use and enjoyment than to an optical perception easily transmitted by photographs and drawings; the typical conditions of works of architecture, we should point out, although this is sometimes forgotten with the over-abundance of graphic publications.

<sup>11</sup> Una de las más interesantes construcciones que se han realizado en los últimos años en España, es la *Casa en Puerta de Hierro*, actualmente inacabada, del arquitecto F. Alonso de los Santos, en la que la confrontación entre idea y materia se ha llevado a las más altas cotas de perfección, residiendo su contundente belleza en la búsqueda de la esencia original de la casa sin necesidad de recurrir a formas arquetípicas.

<sup>12</sup> «Las edificaciones pueden ser recibidas de dos maneras, por el uso y por la contemplación; o mejor dicho, táctil y ópticamente. De tal recepción no habrá concepto posible si nos la representamos según la actitud recogida que por ejemplo es corriente en turistas ante edificios famosos. A saber: del lado táctil no existe correspondencia alguna con lo que del lado óptico es la contemplación. La recepción táctil no sucede por la vía de la atención como la vía de la costumbre. En cuanto a la arquitectura, esta última determina incluso la recepción óptica, la cual tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional. Pero en determinadas circunstancias esta percepción formada en la arquitectura tiene valor canónico porque las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es, por la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la percepción táctil)».

Walter Benjamin, *La obra del arte en la época de su reproductibilidad técnica*, versión castellana, Ed. Taurus, 1987.

<sup>11</sup> One of the most interesting constructions realized in the last few years in Spain is the House in Puerta de Hierro, still unfinished, by the architect F. Alonso de los Santos, in which the confrontation between idea and material has been raised to its highest degree of perfection, in the rigorous beauty of its search for the original essence of the house without necessarily recurring to archetypal forms.

<sup>12</sup> «Structures can be received in two ways, for use and for contemplation, or better said, tactilely and optically. There could not be any possible concept of this reception if we were to represent it following a collector's outlook, which for example is current among tourists before famous buildings. That is: for the tactile side, there exists no correspondence whatsoever to what on the optical side is contemplation. Tactile reception does not take place by way of attention but by way of custom. And in architecture, this last determines even optical reception, which takes place, by itself, much less in a state of alert attention than through an occasional cognizance. But in particular circumstances this perception formed in architecture has a canonical value, because the tasks which in times of change are imposed on man's perceptual apparatus cannot resolve themselves simply by the optical path, that is, by contemplation. Little by little they are conquered by custom (under the guidance of tactile perception).» Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», version in Spanish, Taurus Editorial, 1987.

imagen del primitivo *damuso* existente. En su comprensión, en esta vivienda predomina, al contrario que en la *Casa Cap Martinet*, la *recepción contemplativa*, ligada a su percepción óptica, si bien no por ello se ve anulada su *recepción táctil* ligada al uso. Entendida como un problema escultórico abstracto, la casa en Pantellería, según sus autores, evita cualquier parecido con la arquitectura blanca mediterránea, y las referencias a la arquitectura popular de la isla; sin embargo su imagen presenta inequívoca similitud con aquellas construcciones que en el norte de Italia se levantan para proteger las explotaciones del limón en bancales y que el escritor D. H. Lawrence nos describe así:

En las laderas de las montañas que llegan al lago, se ven hileras de pilares desnudos emergiendo del verde follaje, como en las ruinas de los templos: blancos pilares cuadrados de albañilería, que han quedado abandonados en sus columnatas y plazas... como si fueran restos de una gran raza que alguna vez hubiera profesado su culto en este lugar<sup>13</sup>.

### La ofrenda a la arquitectura

Fedro, cuanto más medito sobre mi arte, más le ejerzo; cuanto más pienso y obro, más sufro y más me alegro como arquitecto, y más sentido de mí mismo cobro, con claridad y goce cada día más ciertos... a fuerza de construir, díjome sonriente, creo que acabe construyéndome a mí mismo.

Paul Valéry, de *Eupalinos o el arquitecto*.

Cuando Sir John Soane en 1810 decide ampliar su modesta casa en el n.º 12 de Lincoln's Inn Fields con la incorporación de las dos casas adyacentes, comienza unas obras en las que el arquitecto construye los espacios capaces de almacenar y exponer, de forma personal, sus colecciones de arte, recuerdos de toda su vida pasada y reflejo de una sensibilidad desordenada y casual. Soane construye así su casa con la precisión de una autobiografía, que muestra a sus contemporáneos con la velada intención de expresar su rechazo al modo de vida burgués de su tiempo<sup>14</sup>.

The House in Pantelleria by Lluís Clotet and Oscar Tusquets (1975) is developed from a precise idea of intervention in a specific landscape, by way of the construction of various minimalist concrete porticos, which alter the image of the primitive existing «damuso.» For the comprehension of this house, in contrast to the Cap Martinet House, a «contemplative reception» associated with optical reception is predominant, although not for this annulling a «tactile reception» related to its use. Understood as an abstract sculptural problem, the house in Pantelleria, according to its authors, avoids any resemblance to the white architecture of the Mediterranean, or references to the popular architecture of the island; however its image has an unmistakable resemblance to those constructions in the north of Italy which are erected to protect terraces of lemon trees, and which D. H. Lawrence described in this way: «On the sides of the mountains that reach the lake, rows of naked pillars can be seen emerging from the green foliage, like the ruins of temples: white square pillars of masonry, left abandoned in their colonnades and plazas... as if they were the remains of a great race that once professed its cult in this place.»<sup>13</sup>

### The Offering to Architecture

«Fedro, the more I meditate on my art, the more I exercise it; the more I think and work, the more I suffer and the more I please myself as an architect, the more I recover a sense of myself, with a clarity and confidence that is each day more certain... with the effort of building, I tell myself smiling, I believe I will end up building myself.» —Paul Valery, from «Eupalinos or the Architect.»

When in 1810 Sir John Soane decided to enlarge his modest house at Number 12, Lincoln's Inn Fields with the incorporation of the two adjacent houses, he began a project to build a series of spaces capable of storing and displaying, in a personal way, his collections of art, recollections of all his past life and reflections of a casual and disordered sensibility. Soane thus built his house with the precision of an autobiography, displayed to his contemporaries with the veiled intent of expressing his rejection of the bourgeois life of his time.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Cita al ensayo *Los jardines de limoneros*, 1912, de D. H. Lawrence, extraída del libro *Arquitectura sin arquitectos* de Bernard Rudofsky, 1964; versión castellana Eudeba 1973.

<sup>14</sup> Son muy interesantes los comentarios que a este respecto hace Rafael Moneo en el artículo 4 citas/4 notas, Revista Arquitecturas bis 38/39, 1981.

<sup>13</sup> Quote from the essay «The Gardens of the Lemon Groves», 1912, by D. H. Lawrence, taken from *Architecture Without Architects*, by Bernard Rudofsky, 1964, version in Spanish Eudeba, 1973.

<sup>14</sup> The commentaries which Rafael Moneo makes with respect to this are very interesting. See his article «4 citas/4 notas», *Arquitecturas bis*, 33-39, 1981.

A menudo los arquitectos han proyectado y construido su propia casa. La dificultad de esta labor, debido a la introspección y sufrimiento que conlleva, produce un estado de autoconstrucción similar al expresado por Eupalinos a Fedro. La construcción de la habitación propia obliga al arquitecto a retrotraerse a la construcción de la cabaña primigenia, a la idea genérica de casa, de cobijo, que el arquitecto posee, para mostrarla al mundo como declaración de principios, que abarca desde una forma de entender el universo, a una concreta adscripción estilística. El arquitecto, al construir su casa, construye el templo<sup>15</sup>, su cuerpo, que presenta como ofrenda personal a la arquitectura, y en segunda instancia a la sociedad.

En la última década de la arquitectura española, muchos son los casos de edificios proyectados para ser usados como vivienda del propio arquitecto que los ha diseñado. Algunos de los más prestigiosos arquitectos de estos años no han resistido la tentación de construir su propio espacio residencial, aceptando así la *difícil proximidad* que ello supone. Entre otros ejemplos de construcción de la vivienda propia podemos recordar las casas de J. A. Corrales en *Aravaca* (1979), M. Gallego en *Carballo* (1979), J. Garcés en *Selva de Mar* (1980), E. Pérez Pita en *Corrubedo* (1982) ó P. Bonet en *Sant Antoni de Vilamajor* (1982). En todas ellas, a pesar de su marcado pragmatismo, los arquitectos manifiestan su particular modo de ver, y por tanto, de representar, la realidad próxima.

La casa del arquitecto Manuel Gallego Jorreto en *Carballo* se presenta como un *templo* proyectado y construido de una vez, cuya elemental volumetría junto con el elaborado uso que de los materiales hace, responden a una concreta y convencida *forma de hacer*. Forma ésta muy distante de la que el arquitecto Pep Bonet exterioriza en su casa de San Antoni de Vilamajor, donde el fraccionamiento producido por un sistema de crecimiento por adición, y la sencillez de los acabados, nos refieren al mundo de las construcciones espontáneas en terrenos agrícolas, como granjas y gallineros.

Las casas que Estanislao Pérez Pita y Jordi Garcés construyen en *Corrubedo* y *Selva de Mar* respectivamente, son dos claros ejemplos de resolución de un programa elemental de vivienda temporal, lejos de grandes pretensiones formales o conceptuales. En ambos casos se aprecia un sensible respeto a los sistemas de construcción tradicionales, y una búsqueda de sobriedad en los espacios interiores, que convierten las casas en tranquilizadores ejemplos de una honesta actitud profesional.

Often architects have designed and built their own houses. The difficulty of this labor, due to the introspection and suffering that goes with it, produces a state of self construction similar to that expressed by Eupalinos to Fedro. The building of one's own habitation obliges the architect take himself back to the construction of the primitive hut, to the generic idea of the house, the lodge, which the architect possesses, in order to show it to the world as a declaration of principles which span from a way of understanding the universe to a concrete stylistic designation. The architect in building his house builds the temple,<sup>15</sup> his body, which is presented as a personal offering to architecture, and, secondarily, to society.

In the last decade of Spanish architecture there are many examples of buildings intended as the architect's own house. Some of the most prestigious architects of these years have not been able to resist the temptation to build their own residence, accepting the «difficult proximity» which this assumes. Among other examples we can cite the houses of J. A. Corrales in Aravaca (1979), M. Gallego in Carballo (1979), J. Garcés in Selva del Mar (1980), E. Pérez Pita in Corrubedo (1982) or P. Bonet in Sant Antoni de Vilamajor (1982). In all of these, despite their marked pragmatism, the architects reveal their particular ways of seeing, and for that matter, their particular ways of representing immediate reality.

The house of Manuel Gallego Jorreto in Carballo is presented as a «temple» designed and built at the same time, whose elemental volume, together with the elaborate use it makes of materials, respond to a concrete and convincing «form of making.» This form is very distant from that which Pep Bonet realizes in his house in Sant Antoni de Vilamajor, where the division produced by a system of additive growth and the simplicity of the finishes refers us to the world of spontaneous constructions in agricultural terrains such as granaries and chicken houses.

The houses which Estanislao Pérez Pita and Jordi Garcés have built in Corrubedo and Selva del Mar respectively are two clear examples of the resolution of an elemental program for seasonal housing far from grand formal or conceptual pretensions. Both houses show a sensitive respect for traditional systems of construction, and a search for sobriety in the interior spaces, which establish them as tranquilizing examples of an honest professional attitude.

<sup>15</sup> Templo que en la tradición cristiana va ligado a la idea de cuerpo. Templo o cuerpo, ofrenda o autoinmolación, la casa del arquitecto va siempre ligada a una demostración disciplinar por una parte y vital por otra, a sus contemporáneos.

<sup>15</sup> The temple in Christian tradition is associated with the idea of the body. Temple or body, offering or self-immolation, the house of the architect is always related to a demonstration of discipline for one part of his contemporaries and a demonstration of vitality for another.

La forma triangular del terreno y el acceso obligado por el vértice superior de éste fueron los dos condicionantes primeros con los que José Antonio Corrales se enfrentó al proyectar su casa en Aravaca. La imagen lineal de la vivienda, que responde al programa más doméstico, se altera con la construcción lateral de un estudio polivalente, escalonado, y con la superposición de toldos y parasoles móviles en su cara sur. Al margen del hermoso desarrollo formal, lo más interesante de esta vivienda quizás sea la adscripción a una *arquitectura de resistencia* que adquiere actualidad al permanecer inmutable, donde siempre estuvo, mientras todo parecía cambiar y dislocarse en los últimos años.

Pertenecientes también, en cierto modo, a esa *arquitectura de resistencia* son las casas Coteló en el Soto del Real (1978), de Carlos Puente y Víctor López Coteló, y la casa Llinás en Bagur (1980) de Pep Llinás<sup>16</sup>.

La presentación de forma sencilla y natural de los espacios vivideros es el punto de partida en la *Casa Coteló*, donde sobre una esquema similar al de la *Casa Eames* en Santa Mónica (1949) se desarrolla un programa doméstico elemental en planta baja, quedando la planta alta conformada por dos estancias conectadas con un porche. Su volumetría de edificio lineal se descompone mediante un leve deslizamiento en planta, unido a la construcción de una pérgola y una galería de servicio que da continuidad a la plataforma de la piscina.

En la *Casa Llinás*, el arquitecto realiza una brillante, y diferente, interpretación de la arquitectura del maestro —Mies Van der Rohe—<sup>17</sup> en la que una visión lírica de la fragilidad, contrastada, de la construcción, cualifica el minimalismo de las formas utilizadas, construyendo un objeto que, formado por tres elementos —prisma/cristalera/pérgola— pierde materialidad con la aproximación al mar, comportándose a su vez como un doble espejo capaz de reflejar la transparencia del agua en su cara de cristal, y la opacidad de la tierra en su cara maciza.

The triangular form of the site and the obligatory access from its upper vertex were the two primary conditions which José Antonio Corrales confronted in the design of his house in Aravaca. The linear image of the house, which corresponds to the more domestic side of the program, is altered by the lateral construction of a polyvalent, staggered studio space and the superimposition of awnings and movable parasols on the south facade. Besides the splendid formal development, what is most interesting about this house is perhaps its dedication to an «architecture of resistance», which acquires currency through its immutability while all else seems to have lost its place and changed in the last few years.

The Coteló House in Soto del Real by Carlos Puente and Víctor López Coteló (1978) and the Llinás House in Bagur by Pep Llinás (1980) also pertain, in a certain way, to this «architecture of resistance.»<sup>16</sup>

The simple, natural presentation of the living spaces is the point of departure for the Coteló house, where, over a scheme similar to the Eames House in Santa Monica (1949), an elemental domestic program is developed on the lower level, leaving on the upper level two living areas connected by a porch. Its massing as a linear building is broken by a slight jog in levels, together with a pergola and service gallery that give continuity to the swimming pool deck.

In the Llinás House, the architect realizes a brilliant and unusual interpretation of the architecture of the master —Mies van der Rohe<sup>17</sup>— in which a lyrical vision of fragility, contrasting with the construction, qualifies the minimalism of the forms used, resulting in an object which, formed by three elements —prism, vitrine, pergola— loses materiality close to the sea, acting at times like a double mirror, reflecting the transparency of the water in its glass face and the opacity of the earth in its mass.

<sup>16</sup> Aún cuando en la *Casa Coteló* y la *Casa Llinás* la propiedad no sea de los arquitectos que las han proyectado, se han incluido en este apartado por lo que tienen de expresión directa de un modo de presentar la arquitectura.

<sup>17</sup> El refinamiento minimalista de raíz miesiana que la arquitectura de Llinás tiene se manifiesta en sus propias palabras: «... de su movimiento (el de Mies) replegado sobre sí mismo, continuamente perfeccionado y despejado de referencias ajenas a su propia dinámica surge «otra» realidad que, como el finísimo haz luminoso de un rayo láser, no ilumina las tinieblas, pero las atraviesa, testimonio visible de que es posible enfrentarse a la existencia desde esa condición de víctima invencible y dejar atrás de sí fragmentos incandescentes desprendidos de tal confrontación», J. A. Llinás.

Cita extraída del artículo *Arquitecturas Europeas*, de Eduard Bru, publicado en el libro *Arquitectura Europea Contemporánea*, Gustavo Gili, 1987.

<sup>16</sup> Although in the Coteló House and the Llinás House the likeness is not of the architects who designed them; it has been included apart from what they have of the direct expression of a way of seeing architecture.

<sup>17</sup> The Miesian origin of Llinás' minimalist refinement is revealed in his own words: «... of his movement (that of Mies), folding over itself, continuously being perfected and purified of references not related to his own dynamic, there emerges an «other» reality, which like the fine luminous beam of a laser, does not illuminate the shadows, but cuts through them, visible evidence that it is possible to confront existence from this condition of the invincible victim, and leave behind incandescent fragments of that confrontation.» J. A. Llinás. Quote taken from the article «Arquitecturas Europeas» by Eduardo Bru, published in the book *Arquitectura Europea Contemporánea*, Gustavo Gili, 1987.

Proyectar *la casa* es, y será, problema a resolver en el quehacer diario de los arquitectos. La similitud que puede tener el hecho de construir una casa con la realización de un retrato del futuro propietario, convierte la construcción de la casa propia en la elaboración de un autorretrato. El proyectar la casa propia va asociado al acto de mirar más cerca, de recogerse ante la obra para adentrarse en ella. El arquitecto que construye su propia casa demuestra no tener vértigo de pensar que le puede suceder lo que, según cuenta la leyenda, le ocurrió a un pintor chino, el cual, al ver finalizado su cuadro, se sometió a tal estado de recogimiento en la observación y disfrute de su obra, que se vio súbitamente sumergido en ella, obligado a formar parte de la pintura que acababa de terminar.

Designing «the house» is, and will always be, an everyday task of the architect. The resemblance that the act of building a house can have with the realization of a portrait of the future owner converts the construction of one's own house into the elaboration of a self portrait. Designing one's own house can be associated with the act of looking closely, of withdrawing oneself before the work in order to get inside it. The architect who builds his own house cannot be dismayed by the thought of what happened to a Chinese painter who, according to legend, seeing his painting finished, fell into such a state of absorption in the observation and enjoyment of his work that he became subtly submerged in it, obliged to form part of the painting he had just finished.

\* \* \*